

Notas sobre o dispositivo no documentário contemporâneo

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues

Resumo: O trabalho investiga a potência do dispositivo enquanto estratégia criativa e política no documentário contemporâneo, adotando como recorte três filmes brasileiros recentes (*Pacífic*, *Rua de mão dupla* e *Câmara escura*). Na análise, destacamos a vitalidade estética de cada obra – como elas enfrentam e sugerem alternativas para questões relevantes na prática documentária –, os pontos de convergência e distanciamento entre as produções, bem como as performances instigadas nos personagens pelo “efeito-câmera”: condutas ambivalentes que oscilam entre o crescente anseio de exposição e o desejo de restabelecimento da intimidade. O percurso analítico parte de uma revisão do conceito de dispositivo para, em seguida, mensurar sua aplicação e resultado em cada filme.

Palavras-chave: documentário contemporâneo; dispositivo, efeito-câmera.

Abstract: Notes on the *dispositif* in contemporary documentary - This paper investigates the power of the “dispositif” as a creative and political strategy in contemporary documentary, adopting as object three recent Brazilian movies (*Pacific*, *Rua de mão dupla* e *Câmara escura*). In the analysis, we highlight their aesthetic vitality – the way they confront and suggest alternatives to important problems in documentary tradition –, their points of convergence and divergence, as well as the performances instigated by “the camera effect” in each of them: ambivalent performances that fluctuate between the growing need of exposure and the strong desire of restoring intimacy. Our analytical course starts with a theoretical review of the concept of “dispositif”, followed by a study of its application and results in each movie stated.

Keywords: contemporary documentary; “dispositif”, “camera effect”.

Reformulado por Michel Foucault (2000) para ilustrar as implicações do poder disciplinar sobre os indivíduos nas sociedades modernas, promovendo efeitos de assujeitamento ou instigando novas subjetividades, a noção de *dispositivo* tem se revelado fértil para se pensar o campo cinematográfico na contemporaneidade, notadamente a prática documentária. Sobretudo enquanto estratégia criativa e política capaz de

produzir acontecimentos que recusam o controle demasiado do realizador e que acolhem o imprevisto/inesperado em suas tomadas, promovendo assim uma reabilitação da imagem ante o “grande cinema”, desgastado pelo artifício e pelo espetáculo, mas também pela roteirização excessiva da vida social (COMOLLI, 2008).

A partir da leitura de *Vigiar e Punir*, entendemos que o dispositivo abriga um conjunto de forças heterogêneas (elementos arquitetônicos, técnicos, redes discursivas e afetivas, protocolos jurídicos) que promovem agenciamentos de ordem subjetiva no tecido social. Como reitera Agamben (2009), em ensaio onde revisa este conceito, o dispositivo resultaria da convergência entre relações de poder e de saber (coerções e *epistemes*), instigando *modos de ser e de agir*. Todavia, devemos compreender que tal noção é elástica, não se restringindo unicamente aos aspectos materiais que o configuram, tampouco aos exemplos delineados por Foucault em *Vigiar e Punir*. Se, nesta obra, sua amplitude é ilustrada com uma minuciosa investigação sobre a subjetividade-prisão, Parente (2010) nos indica que Foucault nunca restringiu o efeito disciplinar ao espaço prisional. Ao contrário, adverte o brasileiro, a forma panóptica se estenderia por outras esferas/núcleos da vida social. Deste modo, também nos encontraríamos na *prisão* – ou sob efeito do *dispositivo panóptico* – quando nos situamos na escola, na fábrica, na Igreja, na família... Ou seja, sempre que introjetamos a disposição disciplinar implicada nestes domínios (o sistema de controle de si produzidos por tais dispositivos). É precisamente esta noção mais ampla do dispositivo – convergência de múltiplas forças e vetores, promovendo efeitos relacionais e agenciamentos subjetivos –, que será retomada por certa prática documentária contemporânea. A ela, voltarei mais à frente.

Na teoria do cinema, todavia, o emprego do termo dispositivo desponta nos anos de 1960/1970, ainda vinculado à sua origem estruturalista, em ensaios hoje clássicos, escritos por autores como Jean-Louis Baudry (2003), Christian Metz (1980) e Comolli (1975), dentre outros. Ao privilegiar os mecanismos de captação e de projeção imagética, estes textos manifestavam uma posição crítica ao *modelo representacional* (pautado numa estética da transparência¹) e denunciavam o cinema como um aparelho ideológico, que promovia alienação e conformação na subjetividade espectral. Numa perspectiva mais recente, autores como Raymond Bellour (2008) e André Parente (2010) reelaboram o conceito de dispositivo para pensar esta arte em sua pluralidade de plataformas e não apenas na sua modalidade hegemônica (narrativo, restrito à sala escura e à imobilidade do público), vertente que sempre ameaçou restringir a sua diversidade. Ou seja, recorrem ao dispositivo para designar ramificações da prática audiovisual que fomentam outras subjetividades e possibilidades de fruição espectral, mediante o acionamento de diferentes espaços arquitetônicos, o emprego de novas tecnologias, a construção de novas modalidades enunciativas e a criação de circuitos interativos (vide os exemplos em museus, galerias e instalações urbanas).

¹ Clara referência à dicotomia já investigada por Xavier (2008), dentre outros.

No caso do documentário contemporâneo, campo aqui investigado, acompanhemos as considerações de Jean-Louis Comolli (2008), sintetizadas nas expressões *filmar sob o risco do real* e *inscrição verdadeira*. Num mundo de condutas premeditadas, saturado por clichês midiáticos, a tarefa central do documentarista, nos diz ele, não é como fazer o filme, mas *como fazer para que haja filme de fato* – ou seja, como fundar uma prática que negue o controle excessivo, que subverta o espetáculo, que ultrapasse o previsível e reponha o *jogo* (o embate entre desejo e violência que deve permear a relação entre o cineasta, os sujeitos filmados e os espectadores). Portanto, para Comolli, a noção de dispositivo despontaria como princípio criativo capaz de restituir ao documentário sua força política e de devolver alguma crença à imagem. E os filmes assim norteados caracterizar-se-iam pela abdicação do cálculo demasiado por parte do diretor, em benefício da convocação do acaso – nos deparamos, pois, com obras que se recusam a disciplinar o caos do mundo e que, no limite, se abrem para aquilo que ameaça sua própria estabilidade (2008, p. 169 - 178).

Em diálogo com Comolli, entendemos que *filmar sob o risco do real* implica em abrir a cena à vida de modo que o real possa fecundar a representação, promovendo fissuras e implodindo o que estava programado – gesto que, em sua radicalidade, comporta a possibilidade de não haver filme algum. Apenas desta forma, margeando riscos, o documentário pode resultar numa *inscrição verdadeira*, com cargas de vida e de desejo, marcada pela recusa ou acolhimento do *outro* filmado na *duração*². Em outros termos, a ação deflagrada pelo dispositivo visa acionar o impensado dos corpos, arrefecer os estados de vigilância premeditados e tensionar a cena, via clara solicitação do *fora de campo* (dos eventos e ruídos normalmente excluídos da edição, quando pensamos nos documentários com *finalidade especular*). Em síntese: mediante certo planejamento, o diretor concebe dispositivos no intuito de desprogramar as relações num grupo social ou de provocar acontecimentos no mundo para filmá-los (LINS, 2007); trata-se de um gesto ativo que visa redistribuir territórios e propor níveis de interação, estimulando as subjetividades envolvidas a se reinventarem neste processo. Mas, contrariamente aos roteiros, que afastam o que neles pode provocar fendas indesejadas, os dispositivos no documentário extraem da incerteza e, por vezes, da *partilha enunciativa* sua condição de renovação.

Todavia, embora neste trabalho sejam privilegiados filmes que investem num esforço de *coletivização da enunciação*, é importante ressaltar que o dispositivo não opera pautado unicamente neste fundamento, consagrado pelo gesto de entregar a câmera aos personagens para que estes filmem a si ou o seu entorno. Se esta prática alcança magnitude em títulos como *Rua de Mão Dupla* (2005) e *Doméstica* (2012), ao promover fissuras na ordem aparentemente estável das relações cristalizadas no presente (desconstrução à qual

² Como esclarece Comolli (2008), apenas a *inscrição verdadeira*, sensível à alteridade e que acolhe o imprevisto em sua realização (que recusa o cálculo excessivo), pode devolver o fôlego perdido ao documentário, promovendo transformações entre quem filma e é filmado, e desnaturalizando o olhar do espectador, saturado pelo excesso de imagens espetacularizadas.

o diretor não teria acesso se fosse o único mediador das imagens)³, é preciso lembrar que a partilha enunciativa tem sido mais recorrente na realização de obras com finalidade antropológica. Ou seja, nos filmes onde a necessidade de falar do *outro* é sempre evidente e questionada em suas limitações, implicando clara necessidade de que a alteridade possa se impor como co-criadora⁴. Portanto, o que designamos de dispositivo não se restringe a esta operação; não raro, as regras propostas e os vetores acionados pelo diretor criam desafios e instabilidades para o próprio cineasta e sua equipe, resultando em obras que conciliam um misto de acaso e de parcial controle, com desfechos incertos. Pensemos nos exemplos de *Acidente* (2005), *O Fim e o Princípio* (2005), *33* (2002), *Passaporte Húngaro* (2001), *Salve o Cinema* (1995) e *As Cinco Obstruções* (2003), dentre outros.

Duas últimas observações me parecem importantes antes de avançarmos para a tríade fílmica que será aqui cotejada. Como ressalta Migliorin (2008), a noção de dispositivo em voga no documentário contemporâneo é tributária dos esforços alavancados por alguns realizadores da tradição moderna, como Jean Rouch, que operava com dispositivos no sentido de provocar eventos no mundo e de estimular condutas fabulativas na tomada (DELEUZE, 2009). Mas, em sintonia com Comolli (2008), podemos afirmar que a conjuntura atual que estimula a retomada dos dispositivos é mais complexa; afinal, é outro o contexto de profusão da *sociedade do espetáculo*, bem como de familiaridade do indivíduo com as câmeras e o aparato midiático. Por outro lado, cabe mencionar que nos encontramos em outro regime de visibilidade e de crescente exposição da intimidade, o chamado *show do eu* (SIBILIA, 2008), regime que ameaça a outrora estável divisão entre o público e o privado. Assim, parafraseando o livro de Comolli, como a *inocência se encontra perdida* e o espetáculo aliado a uma verve exibicionista, deduzimos que o desafio dos documentaristas contemporâneos é maior do que o dos seus pares modernos: afinal, como promover uma oxigenação da cena e encontrar as fagulhas de um *real* que ainda resiste, que não aceita ser disciplinado?

³ Em ensaio onde avalia a emergência da partilha enunciativa no documentário, Feldman considera tais práticas como *instigantes estratégias de inclusão do olhar e da palavra do outro*, seja por meio de imagens produzidas pelos próprios personagens, seja por meio de registros não necessariamente endereçados ao filme e, posteriormente, retomados pelo diretor. Em tais títulos, nos diz ela, testemunhamos um esforço político para reformular a enunciação fílmica tradicional, no que poderia ser entendido como uma espécie de “retirada estética” do realizador, que tende a privilegiar unicamente as interações entre os personagens. No entanto, alerta a pesquisadora, não se trata de uma retirada integral, como se o cineasta abdicasse completamente daquilo que concebeu na origem, pois seu retorno na montagem sinalizaria um exercício de reapropriação criativa. Afinal, sugere Feldman, montar também pressupõe identificar e problematizar, no encadeamento das imagens, tensões e afetos nem sempre evidentes no cotidiano (2012, p. 50 - 65). Em outro artigo, Mariana Souto considera que a partilha enunciativa implica a adoção de *dispositivos de infiltração*; ou seja, de estratégias para a abordagem de determinado universo social, com um mínimo de impacto e de teor invasivo, propiciando um vínculo de aproximação ao qual não se teria acesso de outras formas (ou que seria demasiadamente alterado com a presença do diretor e sua equipe). O filme assim realizado resulta numa espécie de “direto interno”, marcado por um adensamento da intimidade, intimidade que não é desvinculada das hierarquias e laços de poder, o que torna as relações registradas complexas – coerções e constrangimentos se mesclam a declarações de afetos (2012, p. 66 - 85).

⁴ Os documentários produzidos pelo projeto Vídeo nas Aldeias exemplificam bem esta prática da co-realização (<http://www.videonasaldeias.org.br>).

Detenhamo-nos, agora, nos filmes: *Rua de Mão Dupla* (2005), de Cao Guimarães; *Pacífic* (2009) e *Câmara Escura* (2012), de Marcelo Pedrosa – exemplos de documentários brasileiros recentes que reiteram a potência do dispositivo como princípio criativo no campo cinematográfico. Meu objetivo é analisar as estratégias políticas postas em circulação por estas obras e seus resultados estéticos, com ênfase nas performances instigadas pelo “efeito-câmera”, bem como o conflito público e privado (*intimidade e exposição*) que desponta em suas abordagens. Em sintonia com o campo do documentário, o que designamos de *efeito-câmera* pressupõe a câmera como elemento que aciona performances, que intensifica ou arrefece condutas, que acolhe ou desmistifica desejos (XAVIER, 2010a, 2010b, 2014). Nestes filmes, me interessa a relação que os sujeitos estabelecem com a câmera, enquanto articuladores de discursos e produtores de imagem, mas também a *mise-en-scène* que mobilizam diante dela. Sejam nos títulos onde este fenômeno é enfático (*Rua de Mão Dupla* e *Pacífic*) ou naquele onde é uma promessa sustada (*Câmara Escura*).

Começemos por *Rua de Mão Dupla*. Nesta obra, Cao Guimarães distribui as regras iniciais: seis indivíduos, divididos em três duplas que se desconhecem entre si, são convidados a trocar de residência por uma noite e a filmar a experiência inusitada na casa estranha. No dia seguinte, perante a câmera do diretor, são instigados a avaliar o experimento e a delinear o perfil do verdadeiro morador. O filme, em si, é editado com as imagens artesanais produzidas pelos moradores interinos e com tomadas dos depoimentos para Guimarães. Todavia, é preciso pormenorizar a riqueza política do dispositivo. Ao se opor ao transbordamento verbal aut centrado (*o falar de si*) que predomina nos filmes em tomada direta, *Rua de Mão Dupla*, em certa medida, reinventa a prática da entrevista, posicionando-se contra a banalização deste recurso pela grande mídia.

Em síntese, os seis convidados são solicitados a falar, mas suas falas (e as imagens produzidas por eles durante a troca de residências) visam alcançar o *outro*, o morador original e desconhecido. A “perversão” operada pelo filme se situa nesta inversão: normalmente, estamos preparados para responder sobre nossas vidas e não sobre trajetórias alheias. Assim, com sutileza, *Rua de Mão Dupla* nos demonstra que é justamente no ato de falar sobre a alteridade que mais externalizamos nossos preconceitos. Neste título, portanto, o dispositivo desloca a fala autorreferente (recorrente em muitos documentários) e o desejo de visibilidade para o exercício pouco comum de falar publicamente sobre o outro. Mas o que filme apreende, com eficácia desconcertante, é que o nosso olhar para o outro nunca deixa de estar contaminado por nossa visão de mundo e afetos particulares, ainda que de forma nem sempre consciente. Em outros termos, poderíamos sintetizar assim a experiência de *Rua de Mão Dupla*: eu me revelo de forma mais complexa/ambígua ao falar do outro do que ao falar de mim.

Para além desta *exposição de si às avessas*, que desponta também nas tomadas amadoras (ao filmar *o espaço do outro* termino por me revelar nos enquadramentos e

movimentos de câmera), surpreende nesta obra a gênese do próprio dispositivo. Afinal, o que faz com que sujeitos desconhecidos aceitem trocar de domicílios e ceder a intimidade de suas casas, outrora o recanto da privacidade, à curiosidade de um olhar bisbilhoteiro, ao mesmo tempo em que se entregam a um exercício voyeurista numa moradia que lhe é estranha? Podemos entender melhor a sedução do inusitado convite a partir das considerações de Sibília (2008), que, ao analisar as recentes configurações do capitalismo e seus novos processos de subjetivação, identifica o contexto atual como sendo o de desfecho da transição das *subjetividades introdirigidas*, típicas da modernidade, para a afirmação das *personalidades alterdirigidas*, espécie de sensibilidade em sintonia com os regimes de visibilidade contemporâneos (portanto, cada vez mais instigadas a partilhar a intimidade antes mantida em sigilo). Tal cenário reduziria a cisão entre o público e o privado.

O fenômeno identificado por Sibília se encontra igualmente delineado em *Pacific*. Neste título, nos defrontamos com alguns passageiros que, estimulados pelas gincanas deflagradas numa espécie de “navio-auditório”, se entregam a performances desregradas, registradas por câmeras que parecem nunca ser desativadas. Mas o que o destaca em nossa constelação cinematográfica? Atentemos para o seu dispositivo. Neste filme, o diretor reuniu imagens produzidas por diferentes turistas que, em fins de 2008, embarcaram em cruzeiros de Recife a Fernando de Noronha. Não há uma só tomada elaborada para o documentário em si. Assim, concatenando cenas de diferentes cruzeiros, Pedroso forja artificialmente a continuidade de uma única viagem e sua festiva cronologia: acompanhamos, pois, o trajeto dos turistas do embarque no aeroporto à chegada na ilha, culminando com a celebração do réveillon no convés do navio, cujo nome serve de título ao filme.

Em sua estratégia, *Pacific* talvez alcance o limite possível da partilha enunciativa no documentário. Trata-se de um procedimento que encontra eco em *Rua de Mão Dupla*. Com uma sintomática diferença: nesta obra, o diretor mineiro, ainda que monte imagens produzidas por terceiros, estabelece as regras que norteiam as filmagens. Em *Pacific*, todavia, não houve qualquer orientação ou contato prévio por parte do cineasta/equipe. No entanto, é preciso ressaltar, a diluição enunciativa (algo como se o diretor contivesse sua “escrita”) é parcial. Na montagem ambígua, misto de adesão afetiva e de observação crítica, Pedroso articula e enuncia, privilegiando um eixo narrativo, modulando um discurso. Ao ponderar sobre o trabalho de edição, uma pergunta é cabível: o que significa conferir novos sentidos e encadear imagens que não foram produzidas para um filme, tampouco para serem exibidas em conjunto? Se podemos tecer críticas a certo voyeurismo estimulado por *Pacific* (vez ou outra, sentimo-nos invasivos), creio ser justo elogiar a montagem, cuja articulação encontra um fio sensível capaz de concatenar tomadas díspares e de mobilizar afetos⁵, proporcionando nossa imersão (espectadores) naquele universo

⁵ É interessante retomarmos aqui as considerações de Feldman a respeito da montagem nos documentários que trabalham na chave da partilha enunciativa. Nestes filmes, segundo ela, procura-se, por meio de sutis deslocamentos operados pela edição, repor certa distância e desfazer a pregnância da “ilusão referencial” que emana dessas imagens aparentemente pouco mediadas. Busca-se também focar a dimensão performativa, que resulta do duplo trabalho vivido pelos personagens – são produtores das imagens ao mesmo tempo em que precisam se reinventar diante da câmera (2012, p. 50 - 65).

(RODRIGUES, 2011). Em síntese, o contexto é de deslumbramento pequeno-burguês, mas não me parece haver uma intenção de apenas expor condutas condenáveis. A questão, todavia, deve ser pormenorizada.

Neste filme, para alguns críticos, o deslize ético recairia num inevitável conflito *público x privado*. Produzidas com finalidades domésticas e tons de paródia, tais imagens, montadas por um terceiro que não esteve a bordo do navio, e reunidas numa obra destinada à circulação, promoveriam uma exposição demasiada de seus protagonistas. Não é um falso argumento, embora assim formulado ele me pareça redutor das virtudes do filme. Primeiro, precisamos ponderar se, diante de uma câmera (particular ou não), a privacidade ainda é um valor pertinente – em outros termos, entrar em cena implica sempre numa abdicação da intimidade. Por outro lado, é preciso atentar para o contexto de realização destes registros: em tempos de *show do eu*, é possível afirmar que eles se destinariam unicamente às sessões domésticas? Certamente não. Mas, mesmo que aceitemos o caráter recôndito das imagens, é preciso pensar no eficiente gesto operado por *Pacific* de retirá-las de um possível esquecimento nos arquivos e de injetar vitalidade ao conjunto delas, recriando a experiência da viagem.

É fato que o filme pode suscitar risos numa plateia incauta – o desregramento alheio, não raro, instiga olhares críticos. Mas também revela um arco melancólico: no cruzeiro, o lazer associado ao confinamento nos leva a perceber as férias quase como uma extensão do trabalho – eis sua força política. Ali, o entretenimento é obrigatório, com um roteiro diário; as pausas, a contemplação, o tempo para si parecem inadmissíveis. Uma espécie de lógica dos *reality shows* triunfa, fazendo com que os passageiros não se acomodem. Assim, nas tomadas do documentário, vislumbramos o vôo-livre de cada um diante dos insistentes flashes e objetivas, subjetividades em permanente deriva. Atentos à curta duração da viagem, os turistas se vêem inclinados a aproveitá-la exaustivamente; em outros termos, é como se uma ampulheta conduzisse o drama sempre a nos lembrar do desfecho inevitável de todo “carnaval”. O efeito imediato deste lazer cronometrado é a adesão dos passageiros ao labor e controle ainda que estejam de folga. Mas, se a montagem privilegia tal leitura, ela também investe em complexidades: em grande parte do filme o frenesi é constante; gradualmente, alguns personagens parecem exauridos com a rotina incessante e uma espécie de *insight* se instaura. A possibilidade de resistência ao controle vislumbrada nestas cenas reitera, a meu ver, a riqueza polissêmica de *Pacific* e nos impede de propor sínteses. A ambiguidade, por conseguinte, se configura como sua maior virtude.

Mas, se neste título de Pedroso, a máquina de filmar é objeto de manuseio constante por sujeitos entusiasmados com a profusão das lentes e flashes, em *Câmara Escura* ela se torna objeto de uma desconfiança absoluta. Por outro lado, nesta obra, a casa, que se convertera em espaço de livre circulação em *Rua de Mão Dupla*, retoma sua condição de fortaleza/abrigo de uma intimidade que não aceita ser perscrutada. Como entender este aparente anacronismo em pleno contexto de exacerbação da intimidade e desejo crescente de visibilidade? Antes de me debruçar sobre o filme, abro um parêntese para algumas considerações que poderão nos ajudar a entender a obra. Creio que a prática

cinematográfica de Pedroso, não apenas em *Câmara Escura*, mas já prefigurada em *Pacific*, dialoga com certas considerações de Comolli sobre o documentário, com ênfase em sua urgência política, e se aproxima das idéias delineadas pelo autor francês no ensaio *Como filmar o inimigo?* Neste texto, Comolli partilha com o leitor os desafios enfrentados por ele e sua equipe para filmar a extrema direita francesa em sucessivas obras, no intuito de conseguir desmobilizar os partidários de Jean-Marie Le Pen⁶ e, ao mesmo tempo, não incorrer em fortes deslizes éticos na abordagem (2008, p. 123 - 134). Seguindo a tradição do ensaio, o texto é mais propositivo do que conclusivo. Assim, entendemos que filmar o inimigo exige contundência, mas não abuso de poder; e que, diante da urgência do filme, certos sacrifícios éticos podem ser inevitáveis.

A meu ver, a obra de Pedroso, além de investir na partilha enunciativa⁷, também se vê politicamente voltada ao embate com certos inimigos. E, para mensurarmos este *inimigo*, penso ser válido ressaltar o contexto de sua inserção artística – a produção contemporânea de Pernambuco. Assim, Pedroso integra uma cena que, há alguns anos, adotou como enfoque privilegiado a temática do crescimento urbano predatório e da especulação imobiliária no Recife, com suas inevitáveis segregações sociais e subsequentes práticas de enclausuramento⁸, fenômeno que tem recebido o endosso contínuo das administrações estadual e municipal. Creio que *Câmara Escura* é melhor avaliado dentro desta conjuntura⁹.

Sintetizemos, pois, seu dispositivo. Em cena, o próprio diretor, portando caixas ornamentadas como presentes, toca o interfone de algumas residências imponentes (muros altos, cercas elétricas e câmeras de vigilância são visíveis em suas fachadas) e, após rápido contato, no qual alega transportar uma “entrega”, deixa o artefato no solo à espera de um morador. Em tomadas posteriores, somos introduzidos ao conteúdo integral da embalagem: a caixa contém uma pequena câmera ligada, acoplada em base almofadada; em anexo, segue um bilhete com trecho de um ensaio de Stan Brakhage¹⁰, convidando seu futuro usuário a manusear o equipamento livre das imposições da perspectiva e dos clichês

⁶ Ex-líder da *Frente Nacional*, partido à extrema direita no espectro político francês. Em 2011, foi substituído na condução da legenda por sua filha Marine Le Pen.

⁷ Talvez pudéssemos dizer que o cineasta, em sua trajetória no documentário, se encaminha para uma prática que implica a concepção de dispositivos que lhe “desobrigam” de produzir imagens. Esta leitura é ilustrada por títulos como *Pacific*, *Aeroporto* (2009) e *Câmara Escura*.

⁸ Suposto território de uma violência que nos espreeita, o espaço público é continuamente sobrepujado pela publicidade dos condomínios privados, que prometem comodidade/segurança, mas, gradualmente, promovem o encastelamento dos indivíduos.

⁹ Eis alguns títulos que ilustram a observação: *Um Lugar ao Sol* (2008), *Avenida Brasília Formosa* (2010), *Vigias* (2010), *O Som ao Redor* (2012) e *Praça Walt Disney* (2011), além de *Em Trânsito* (2013), curta recente de Marcelo Pedroso. Cabe mencionar ainda as produções do coletivo Vurto (<http://www.vurto.com.br/>), do qual Pedroso faz parte, caracterizadas pelo enfoque contundente dos dilemas urbanos. Um cinema assim beligerante, claro, levanta questões de respostas nada fáceis. Aponto duas: 1) o que pode a arte em termos de resistência e mobilização neste embate com o capital aliado ao poder público? 2) como conciliar esta urgência temática com a necessidade de investigação formal? Em outros termos: como problematizar os dilemas urbanos sem incorrer em clichês imagéticos, cujo uso abusivo, no limite, pode promover o esvaziamento crítico? Em *O espectador emancipado*, Rancière (2010) delinea algumas soluções para tais impasses. Não é a proposta deste trabalho, contudo, aprofundá-las.

¹⁰ *Metáforas da Visão* (BRAKHAGE, 2003).

da grande mídia. Do ponto de vista da partilha enunciativa, deduzimos que o dispositivo visa instigar a produção de imagens revigoradas pelos “cineastas interinos” que, porventura, acatem o jogo iniciado com a súbita entrega do “presente”. Num futuro breve, Pedroso retomaria o contato com os moradores e editaria o material produzido.

Esta é a face preliminar do dispositivo; há uma segunda camada, porém, e é em torno dela que se edifica *Câmara Escura*. A insólita encomenda, em vez de instigar a verve cinematográfica dos moradores ou de estimular qualquer desejo de visibilidade, promove repulsa, fobia, forte desconfiança ante um possível assalto ou sequestro. Nos casos extremos, a polícia é acionada e Marcelo retorna às residências, não para coletar as imagens revigoradas, mas no intuito de apaziguar o desconforto dos moradores ante a “privacidade violada” pela presença do equipamento invasivo, não raro confundido com uma bomba. A tensão resultante dos reencontros é o que confere ao curta-metragem sua vitalidade política. Assim, negadas as imagens ambicionadas pelo projeto original (temos um único plano aleatório utilizado na edição final), o filme se articula entre o processo de elaboração do dispositivo (a *estratégia de infiltração*) e o embate entre Pedroso e seus interlocutores. Embates que jogam com a nossa expectativa, posto que tais interlocutores nunca estão no quadro – acompanhamos suas vozes em *off*, unicamente, seja pelo interfone ou através de espessos portões.

Gostaria de concluir o artigo, retomando os três títulos em rápida comparação. Em *Pacific*, a câmera provoca performances, instiga o exibicionismo, implode o suposto conflito entre o público e o privado. Já em *Câmara Escura*, ela aciona fobias, galvaniza um mal-estar ante a exposição da intimidade, potencializa desconfianças. Testemunhamos, pois, uma inversão de sentimentos e de atitudes frente a um mesmo equipamento. Em *Rua de Mão Dupla*, os personagens trocam de casas entre si e, no exercício de filmagem, cada “morador interino” se divide entre um voyeurismo solitário e um “eu público” que filma para o espectador. Neste título, a casa, outrora uma fortaleza da privacidade, é gradualmente devassada por um olhar perquiridor. Porém, no explosivo curta de Pedroso, verificamos outra inversão: a casa se converte novamente em refúgio da intimidade, em local vetado ao olhar curioso. De um desejo de exposição, passamos assim a um claro gesto de interdição. Podemos aqui aventar a hipótese de que uma “orientação formal” sobre o dispositivo de *Câmara Escura* teria minado a desconfiança dos moradores e, no limite, os instigado a contribuir com seus registros. Por outro lado, penso ser legítimo indagar: caso houvesse semelhante indicação, teria o curta alcançado idêntica fulgurância política? Creio que não. Em certa medida, desconfio que a premissa inicial do filme (estimular os moradores a produzir imagens revigoradas) apenas mascara sua intenção maior: mediante uma abordagem súbita e intrusiva, materializar a fobia e a cumplicidade destes sujeitos ante uma violência que também é alimentada pelo enclausuramento e pelo aparato de vigilância de suas casas.

Assim, se ponderarmos as observações de Comolli esboçadas no ensaio *Como filmar o inimigo?* e o ímpeto político que norteia parte considerável da produção dos novos cineastas pernambucanos, entenderemos que, neste curta, o gesto beligerante do cineasta parece devolver aos moradores abordados (reclusos na segurança e conforto intransponível dos seus lares) a mesma violência que seus muros elevados e sistemas de vigilância exercem sobre a sociedade, estabelecendo mais barreiras do que pontes entre os indivíduos. Ao mesmo tempo, o documentário também questiona certo modelo urbano que nos aparta dos espaços públicos e nos confina numa moradia cada vez mais monitorada. Mas se o filme confronta o encastelamento e a resistência dos moradores, é legítimo destacar que, ao expor a contundência dos embates, ele não poupa nem a si e se coloca claramente como peça a ser julgada, posto que a inflexão ética por ele operada estremece algumas sensibilidades. Vale reiterar aqui, pois, o que já mencionei a respeito de *Pacific*: a riqueza polissêmica de *Câmara Escura* nos impede de propor sínteses e se configura como sua maior virtude.

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues é professor do Departamento de Comunicação Social da UFPE e doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

laecioricardo@gmail.com

Referências

- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- BAUDRY, JL. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.
- BELLOUR, R. A querela dos dispositivos. In: **Poiésis**. Revista do Programa de Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). N. 12, pp. 15-22, novembro/2008. ISSN: 2177-8566. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis12/Poesis_12_querela.pdf>. Acesso em 20 jul. 2014]
- BRAKHAGE, S. *Metáforas da visão*. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.
- COMOLLI, J-L. **Ver e poder – a inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- _____. *Técnica e ideologia*. In: TORRES, A. Roma (org.). **Cinema, arte e ideologia**. Porto: Edições Afrontamento, 1975.
- DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- FELDMAN, I. *“Um filme de”*: *dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental*.

In: **Revista Devires – Cinema e Humanidades**. Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) da UFMG. Belo Horizonte, V. 9, N. 1, pp. 50-65, jan/jun 2012. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v9n1/download/03-ilana.pdf>> Acesso em: 18 jul. 2014.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**. 26ª edição. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **Microfísica do poder**. 18ª edição. São Paulo: Graal, 2003.

LINS, C. *O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo*. In: **Sobre Fazer Documentários**. p. 44-51. Vários autores. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

METZ, C. **O significativo imaginário** – psicanálise e cinema. Lisboa: Livros Horizontes, 1980.

MIGLIORIN, C. **Eu sou aquele que está de saída**: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo. Tese defendida na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 2008.

PARENTE, A. *A forma cinema: variações e rupturas*. In: MACIEL, Kátia (org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2010.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RODRIGUES, L. *O documentário e o enigma da alteridade*. In: BRASIL, André; Feldman, Ilana; Rodrigues, Laécio [et al]. **Catálogo Pacífico** – textos para debate. Recife: Funcultura/Fundarpe, 2011.

SIBILIA, P. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SOUTO, M. *O direito interno, o dispositivo de infiltração e a mise-en-scène do amador – notas sobre Pacífico e Doméstica*. In: **Revista Devires – Cinema e Humanidades**. Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) da UFMG. Belo Horizonte, V. 9, N. 1, pp. 66-85, jan/jun 2012. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v9n1/download/04-mariana.pdf>> Acesso em: 18 jul. 2014.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 4ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. *Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu Diálogo com a Tradição Moderna*. In: MIGLIORIN, Cezar (org.), p. 65 a 80. **Ensaio no Real**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

_____. *O exemplar e o contingente no teatro de evidências*. In: **Literatura e Sociedade**. Publicação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP. São Paulo, N. 14, pp. 14-23, 2010. ISSN 2237-1184. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/l/article/view/64209/66899>>. Acesso em: 20 jul. 2014.

_____. *A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo*. In: **Aniki - Revista portuguesa da imagem em movimento**. Publicação da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM), V. 1, N. 1, pp. 33-48, 2014. Disponível em: <<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/52/19>>. Acesso em 20 jul. 2014.

*Artigo recebido em julho
e aprovado em outubro de 2014.*